Richard Wagner und die englische Literatur

Kapitel I und II

(Die vollständige Arbeit erscheint gleichzeitig in Buchform im Xenien-Verlag zu Leipzig)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Kgl. Universität Breslau

vorgelegt und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht von

Kurt Reichelt
aus Breslau

Mittwoch, den 8. November 1911, 12 Uhr mittags
in der Aula Leopoldina Vortrag:

Richard Wagner und Arthur Schopenhauer

und Promotion

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Leipzig 1911 im Xenien-Verlag

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Kgl. Universität Breslau

Referent: **Prof. Dr. Koch**

Examen rigorosum: 10. Mai 1911

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Kurt Reichelt, am 22. Dezember 1888 in Breslau als Sohn des sich zum protestantischen Glauben bekennenden Kürschners Gottfried Reichelt und seiner Ehefrau Bertha, geb. Schmidt. Nach vierjährigem Besuche der Volksschule trat ich Ostern 1899 in die Sexta der Oberrealschule zu Breslau ein, die ich Ostern 1908 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um mich an den Universitäten Freiburg i. B. und Breslau dem Studium der Literaturgeschichte und der neuern Sprachen zu widmen.

Ich nahm an den Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Dozenten teil: Appel, Baumgartner, Cohn, Ferrars, Hoffmann, Hönigswald, Kautzsch, Friedrich Kluge, Koch, Koelbing, Kühnemann, Patzak, Alfred Pillet, André Pillet, Sarrazin, Siebs, Stern, Stoy, Supan, v. Wenckstern, Woerner.

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.

1. Kapitel.

Wagners Bekanntschaft mit der englischen Literatur.[1])

Der junge Dresdener Gymnasiast Richard Wagner war unter dem Einfluß der Schule zunächst mit dem klassischen Altertum bekannt gemacht worden, und zwar hatte er sich besonders mit den Kämpfen Hektors und Achills, den Irrfahrten des Odysseus und den Zaubereien der Kirke vertraut gemacht. Als ersten englischen Dichter jedoch lernte er jedenfalls, und zwar hauptsächlich durch die Vermittlung seines Oheims Adolf Wagner, der eine nicht unbedeutende Einwirkung auf den Bildungsgang seines Neffen ausübte, denjenigen kennen, der zugleich der größte germanische Dramatiker ist, Shakespeare. Doch auch von einer andern Seite her mag der Knabe Anregung zur Beschäftigung mit Shakespeare empfangen haben. Wagners älteste Schwester Rosalie, die 1820 als Hofschauspielerin in Dresden angestellt wurde, erntete als Darstellerin der Julia in „Romeo und Julia", der Porzia im „Kaufmann von Venedig" und der Cordelia im „König Lear" ungeteilten Beifall. Der neunjährige, aus

[1]) Eine summarische Übersicht über ausländische Einflüsse in Wagners Dichtung bietet: M. Koch, Ausländische Stoffe und Einflüsse in Wagners Dichtung: Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, 3, 401—416.

Eisleben nach Dresden zurückkehrende, Richard scheint zwar noch nicht durch diese Rollen seiner Schwester zur Lektüre von Shakespeares Dramen angeregt worden zu sein; zu sehr gehörte seine Teilnahme wohl noch der griechischen Mythologie und Geschichte. Erst vier Jahre später hören wir von seiner Bekanntschaft mit Shakespeare, und zwar gerade zu der Zeit, da Rosalie von einem Gastspiel in Prag, wo sie die Julia gespielt, und wohin sie noch im September desselben Jahres übersiedelte, zurückkehrte. Jedenfalls hat der dreizehnjährige Bruder damals die Rezension in der Dresdener „Abendzeitung" vom 8. und 9. Juli gelesen, daß der „Dichter in seiner Julia ein wunderbares, unschuldiges Liebesbild hingestellt, gleich anziehend durch die tiefe, liebenswürdige Weiblichkeit, als durch die Kraft, welche auflodernde Leidenschaft treu begleitet, durch das Losketten von der Außenwelt und durch das Leben in sich und dem Geliebten". „Romeo und Julia" aber war es gerade, womit der junge Wagner seine Beschäftigung mit dem englischen Dramatiker begann. Auch lernte er Englisch, „bloß um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen", und er übersetzte Romeos Monolog metrisch (I, 5). Es scheint ihm also Shakespeare zuerst in einer ungebundenen Übersetzung entgegengetreten zu sein, der Wielandschen oder wahrscheinlicher der Eschenburgschen. Vielleicht kannte er damals A. W. Schlegels klassische Übersetzungen von siebzehn Shakespeareschen Dramen noch nicht, die bereits 1810 vorlagen, und unter denen sich auch die von „Romeo und Julia" und des „Kaufmanns von Venedig" befanden. Oder hätte er in knabenhaftem Übermut, Selbstvertrauen und kühnem Schaffensdrange sich selbst

eine vollendetere metrische Übertragung zugetraut? Während seiner Gymnasialzeit erschienen aber auch noch die Übersetzungen von J. H. Voß und seinen beiden Söhnen (1818—29), von J. W. O. Benda (1825—26) und die Fortsetzung der A. W. Schlegelschen (1826—33). Mögen ihm die Shakespeareschen Dramen auch zuerst in einer Prosaübersetzung zu Gesicht gekommen sein, so hat er sich doch gewiß bald mit der Schlegelschen Übersetzung bekannt gemacht, die Tieck „die für uns erste wahre Übersetzung aus einer andern Sprache" genannt hat, in der für die Deutschen der Kommentar des Dichters liege.[1]) Jedenfalls hat ihm aber bei der Herstellung des Textes zu seinem „Liebesverbot" die Tiecksche (d. h. Baudissinsche) Übersetzung von „Maß für Maß" vorgelegen und nicht die gleichfalls gebundene Übertragung von Voß, wie aus einzelnen wörtlichen oder fast wörtlichen kleineren Entlehnungen oder übereinstimmenden Bezeichnungen hervorgeht.[2]) Auch pflegt er später

---

[1]) Tieck: Briefe über Shakespeare (1800), im Poetischen Journal.

[2]) Z. B. Schlegel-Tieck hat für Angelo den Titel „Statthalter"; Wagner = Statthalter; Voß = Reichsverweser.
Schlegel-Tieck schreibt: Claudio; Wagner = Claudio; Voß = Klaudio.

Schlegel-Tieck I, 4: „Ihr seid mir ein verklärter Himmelsgast"; Wagner: „Du holde Himmelsbraut"; Voß: Ihr seid mir wie verhimmlischt und verklärt."

Schlegel-Tieck II, 2: „Wohlan an! was wünscht ihr?" Wagner: Wohlan, so rede, was hast du zu sagen?" Voß: „Nun, euer Wunsch?"

Schlegel-Tieck III, 1: „O feige Memm'! O ehrvergess'ner Bube!"

Wagner: „Ha, feiger, ehrvergess'ner Wicht." Voß: „Ha, lockrer Weichling, ha, ehrloser Wicht!"

stets Shakespeare nach der Lesart der Schlegel-Tieckschen Übersetzung anzuführen, wie etwa, wenn er an Feustel (1. Juli 1873) schreibt: „Für das nächste jedoch heißt es wie bei Shakespeare ‚tu' Geld in deinen Beutel'!" (Othello I, 3).

Wie sehr mag sein junges Herz aber vor Freude und Stolz gepocht haben, als ihm einmal der ihm besonders geneigte Dresdener Lehrer Sillig den berühmten Monolog Hamlets vom Katheder herab zitieren ließ! Ist dieses doch eins der wenigen Schulerlebnisse, die so fest im Gedächtnis des reifen Mannes hafteten, daß er es für wert gehalten hat, in seine Autobiographie aufgenommen zu werden. Ebenso ist ihm aus jener Zeit ein Gedicht in der Erinnerung geblieben, das er als Quartaner auf den Tod eines Mitschülers verfaßte. Hierbei mußte Addisons „Cato" zu Gevatter stehen, dessen Monolog vor seinem Selbstmord er in einer englischen Grammatik vorgefunden hatte.

Dem Studium der englischen Sprache vermochte er zwar nicht lange Reiz abzugewinnen; jedoch blieb ihm Zeit seines Lebens Shakespeare ein gigantisches Vorbild. Wie schnell er sich mit den gewaltigen Dramen des Engländers vertraut gemacht haben muß, erkennen wir daran, daß er bald nach dessen Entdeckung unter dem überwältigenden Eindruck von Shakespeares Wucht und Größe den Plan zu einem eigenen Trauerspiel schmiedete. Durch seines Oheims Gespräche über Shakespeare wurde er ermutigt, den großen Trauerspielplan auszuführen, und so entstand jenes dramatische Ungeheuer „Leubald und Adelaïde", in dem wir den Einfluß nicht nur von „Romeo und Julia", sondern auch von „König

Lear", „Hamlet" und „Macbeth" aufzeigen können. Nicht eher mag er Ruhe gefunden haben, bis er alle Werke des Briten kannte. Dessen Historiendramen werden ihn ebensosehr gefesselt haben, wie das, was er über das Leben Shakespeares jedenfalls in der Verdeutschung der Biographie Shakespeares von Augustine Scottowe las, die sein Oheim Adolf Wagner 1825 erscheinen ließ. Dieser hat ihm, nach Wagners eigenem Zeugnis, manche wertvolle Anleitung zum tieferen Eindringen in die Shakespearesche Dramenwelt gegeben, sei es auf dem Wege des anregenden Gesprächs, sei es durch seine literarischen Arbeiten. Wir dürfen wohl annehmen, daß der Neffe seines Onkels begeistertes Urteil über Shakespeare gelesen hat: „Im allgemeinen möchten wir wohl, ehe wir nun zur Poesie unseres Vaterlandes übergehen, zwischen dieser und der italienischen selbst wiederum einen vereinenden Mittelpunkt in dem großen Shakespeare finden, welcher einzig und unerreicht, wie die Sonne, über beiden steht und des Nordens Ernst mit des Südens Milde, die üppige Fülle und rasche Lieblichkeit des Romantischen mit der antiken Gediegenheit, Ründe und Genügsamkeit verbindet, dabei noch selbst über das Ganze jene hohe Ironie, und einen, seiner Nation eigenbehörigen, Arm derselben, den Humor, ausgießt, welcher doch am Ende eine romantische Ironie genannt werden dürfte." [1])

Gar manchmal mag ihm um jene Zeit Shakespeare und

---

[1]) Adolf Wagner, Zwei Epochen der modernen Poesie, in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland dargestellt. Leipzig 1806. — Ferner übersetzte er auch Mrs. Jamesons Frauenbilder, oder Charakteristik der vorzüglichsten Frauen in Shakespeares Dramen. Leipzig 1834.

dessen ganze wunderbare Welt im Traume erschienen sein. Erinnert er sich doch noch in einem Briefe an Eliza Wille, vom 9. September 1864, eines solchen Traumes aus seiner Jugend, in dem er Shakespeare leibhaftig vor sich sah und mit ihm sprach.

Wie Wagner selbst in „Mein Leben" erzählt, war er im Leipziger Theater ein häufiger Gast, da er als Bruder der dort angestellten Schauspielerin Rosalie Wagner leichten Zutritt hatte.

Am 2. August 1829 wurde dieses als „Hoftheater" mit einer Vorstellung von „Julius Cäsar" eröffnet, wozu Rosalie den Prolog sprach. Außer diesem begeisterten ihn von Vorführungen Shakespearescher Stücke auf dieser Bühne vor allem noch „Macbeth" und „Hamlet". Am 14. März 1833 sah er den „Kaufmann von Venedig" in Würzburg, und am dritten Tage nach der Eröffnung des unter Holteis Leitung neuerstandenen Theaters in Riga ging dort „König Lear" über die Bühne. Diese Aufführung blieb ihm besonders unvergeßlich, und auch den Proben dazu wohnte er mit dem größten Interesse bei.[1]) Durch seines Freundes Ernst Ortlepps Übersetzung Shakespeares[2]) wurde er auch mit den Sonetten und Epen des Briten und den pseudo-shakespeareschen Stücken bekannt.

Doch konnte es sich bei Wagner nicht um eine bloß oberflächliche Berührung mit dem großen germanischen Dramatiker handeln. Er lebte sich in die düstere Welt Hamlets, die bis zum Wahnsinn gefolterte und gemarterte Seele Lears ebenso wie in die Heiterkeit und Komik des

---

[1]) „Mein Leben" von Richard Wagner. München 1911. S. 180.

[2]) Ernst Ortlepp, Shakespeares dramatische Werke. 8 Bde. 4 Bde. Nachträge. Stuttgart 1838/40.

„Sommernachtstraums“ ein. Bis ans Ende seines Lebens blieb ihm Shakespeare ein liebevoll verehrter Begleiter und Freund. Als er in Mariafeld im Frühjahr 1864 Zuflucht suchte und Aufnahme fand, fühlte er sich in einer jener bangen Nächte im Traum als Lear, der sich auf der Heide bei Sturm und Gewitter herumtreibt, dem der Narr Hohnliedchen singt, während der arme Bettler Edgar als der blöde Toms wimmert, es sei ihm kalt. In seiner Tristanstimmung ist ihm Hamlets großer Monolog beständig gegenwärtig, und so schreibt er an seinen hochherzigen Freund Franz Liszt: „Ich stehe mit dem letzten Akte dieses Schmerzenskindes jetzt am äußersten Rande des to be or not to be“.[1]) Humorvoll und witzig dagegen antwortet er seinem alten Dresdener Vertrauten Fischer von Zürich aus: „Dein Bild ist wohl erhalten, und Du siehst darauf viel zu gemütlich aus, als daß ich glauben sollte, Du würdest mein beiliegendes Bild in blinder Wut (als Sommernachtstraum-Löwe) brüllend zerreißen!“ [2])

Dreimal war Wagner selbst in der Stadt, in der Shakespeare als Theaterdichter und Schauspieler seine Triumphe gefeiert und gewirkt hat. Doch niemals besuchte er London aus eigenem Antriebe, sondern stets nur der Not gehorchend. Sein Aufenthalt dort blieb ohne jede Bedeutung für sein eigenes Schaffen; keinerlei Anregung brachte er von dem Inselreich nach dem Festlande zurück. Nach der stürmischen Seefahrt von Riga bis London (1839), auf der er auch an dem schönen Schlosse von

---

[1]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2. Auflage. Leipzig 1900. II, 250.

[2]) Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig 1888. S. 307.

Helsingör vorbeifuhr, „dessen Anblick mich in unmittelbare Berührung mit meinen Jugendeindrücken von Hamlet setzte“,[1]) gönnte er sich hier mit seiner Frau und seinem Hunde einen Aufenthalt von acht Tagen, um sich von den Strapazen der Seereise zu erholen. Erschöpft wie er war, besuchte er kein Theater der großen Themsestadt; aber er pilgerte nach der Westminster-Abtei, wo er in der Dichterecke, an der Stätte, die Shakespeares Gedächtnis geweiht ist, in langer stummer Andacht verweilte. Die Erinnerung an den großen Seehelden von Trafalgar wurde in ihm geweckt durch die Besichtigung der zu einem Hospitalschiff umgewandelten „Dreadnought“. Jedoch suchte Wagner den achttägigen Londoner Aufenthalt nicht ungenützt für sich vorübergehen zu lassen. Er bemühte sich um Anknüpfung von Beziehungen, die für ihn in künstlerischer Hinsicht von Vorteil und Bedeutung sein konnten. So versuchte er, Sir John Smart, den Vorsteher der Londoner Philharmonischen Gesellschaft zu sprechen, dem er früher von seinem letzten Dresdener Aufenthalt aus die breits in Königsberg komponierte Ouvertüre „Rule Britannia“ geschickt hatte. Ohne sich durch den Mißerfolg dieser Bemühungen entmutigen zu lassen, erwog er sogleich den neuen Plan, Bulwer zu sprechen, dessen „Rienzi“ er bereits dramatisiert hatte. Er erinnerte sich, früher erfahren zu haben, dass Bulwer Parlamentsmitglied sei. Kurz entschlossen wandte er sich daher nach dem Parlamentshause, um dort Erkundigungen über seine Wohnung einzuziehen. Zwar wurde ihm hier die unangenehme

---

[1]) Mein Leben. S. 194.

Nachricht, daß Bulwer sich nicht in London befinde; aber die Bekanntschaft eines englischen Lords, die er bei dieser Gelegenheit machte, verschaffte ihm die Möglichkeit, an einer Sitzung des Oberhauses teilnehmen zu dürfen, was für ihn nach seinen eigenen Worten über alle Maßen interessant war. Er hörte den damaligen Premierminister Lord Melbourne, Brougham, der ihm eine außerordentlich bewegliche Rolle zu spielen schien, ferner den Herzog von Wellington, der „mit seinem grauen Castor-Hute auf dem Kopfe, die beiden Hände in den Hosentaschen, namentlich durch das Schütteln seines Leibes bei gewissen stärkeren Akzenten seiner ganz konversationell klingenden Rede, auf mich einen, alle übertriebene Ehrfurcht zerstörenden, behaglichen Eindruck machte." Außerdem interessierte ihn Lord Lindhurst, der Antagonist Broughams, während der Bischof von London, den er auch bei der Beratung über Maßregeln gegen die portugiesische Regierung zur kräftigen Durchführung der Bill gegen Sklavenhandel reden hörte, durch Ton und Haltung einen unangenehmen Eindruck auf ihn machte. Obwohl Wagner einer Sitzung des Unterhauses nicht beiwohnen konnte, wurde ihm doch durch jenen schnell gewonnenen Gönner wenigstens das damalige Sitzungslokal der englischen Volksvertreter, der Wollsack des Sprechers, sowie die unter dem davorstehenden Tische verborgene Keule dieses Würdenträgers gezeigt.

Sechzehn Jahre später brachte er sogar zwei Monate in London zu, um sich durch Dirigieren von Konzerten eine Einnahme zu verschaffen. Wenn wir Ferdinand Praeger glauben dürfen, so soll sich Wagner beim Besuch der Guildhall durch die historischen Riesenfiguren

Gogs und Magogs an seine beiden Riesen Fafner und Fasolt erinnert gefühlt und gesagt haben: „Die könnten uns vielleicht sagen, ob es hier auch eine Götterdämmerung geben wird, und ob diese Guildhall-Walhalla in Staub und Asche enden wird durch den Fluch des Goldes.“ [1])

Hatte Wagner 1839 sich den Besuch irgend eines Theaters von London versagt, so besuchte er 1855 dagegen eine ganze Reihe von Theatern, von denen ihn das kleine Adelphi-Theater am meisten anzog. Hier gab man unter dem Namen „Christmas“ dramatisierte Volksmärchen, und Wagner gewann den Eindruck, wie das Volk phantasievoll zu unterhalten sei. Weniger behagten ihm die Darbietungen von pikanten Konversationsstücken im französischen Stile und von Zaubermärchen im Olympic-Theater. In einem kleinen Theater in Marylebone wohnte er einer Aufführung der „Lustigen Weiber“ bei und in dem Haymarket-Theater einer solchen von „Romeo und Julia“, die einen guten Eindruck auf ihn machte. Vergeblich bemühte er sich dagegen zu einer Vorstellung von „Heinrich VIII“ im Princess-Theater einen Platz zu bekommen.

Am ausgedehntesten scheint sein Verkehr während seines dritten Aufenthaltes in London, vom 1. Mai bis 4. Juni 1877, gewesen zu sein. Das ist nicht erstaunlich; denn 1839 war Wagner nur ein armer, stellungsloser Kapellmeister, und 1855 erschien er der großen Menge vor allem als Feind des in England vergötterten Mendelssohn. 1877 drängte sich dagegen alles zu ihm hin, was nur in

[1]) Ferdinand Praeger, Wagner, wie ich ihn kannte. Leipzig 1892.

dem damaligen London auf Beachtung von seiten des Bayreuther Meisters hoffen konnte. Da wollten nicht nur die Deputierten sämtlicher deutscher Vereine von ihm empfangen werden; auch der englische Goethe-Biograph George Henry Lewes stellte sich ihm vor. In dessen Hause machte Wagner die Bekanntschaft des Präraffaeliten Burne Jones. Auch den Dichter Browning und die Dichterin George Eliot lernte er kennen. Wiederum besuchte er jetzt Londoner Theater und bewunderte den amerikanischen Schauspieler Jepherson in seinen darstellerischen Leistungen. Sogar die italienische Oper, in der er den „Don Giovanni" und den „Tannhäuser" in italienischer Sprache (!) hörte, erfreute sich seines Besuchs.

Nachdem Wagner Edward Bulwer-Lyttons „Rienzi" in der Bärmannschen Übersetzung kennen gelernt hatte, machte er sich auch mit dessen übrigen Romanen bekannt, deren Lektüre ihn besonders während des Sommeraufenthalts in Mitau (1838) beschäftigte, wohin die Rigaer Theatergesellschaft übergesiedelt war. Mit Walter Scott war er jedenfalls durch seinen Oheim vertraut gemacht worden, der einige von dessen historischen Romanen übersetzte.[1]) Scotts Dichtungen blieben Wagner

[1]) Walter Scotts sämtliche Werke neu übersetzt. Leipzig, Gleditsch 1823 bis 1828. Neue Titel-Ausgabe Berlin, Klemann 1835f und 1840f. 55 Hefte. — Darin von Adolf Wagner übersetzt und mit Anmerkungen begleitet: Bd. 20 bis 22, 1824. Bd. 39 bis 42, 1826. (Bd. 31 bis 34, 1836; Heft 48 bis 51, 1841). — Auch auf seine Übersetzung eines Romanes von John Banim, das Haus Nowlan oder Hang und Geschick. Ein irländisches Familiengemälde. Leipzig: F. A. Brockhaus 1835, mag hingewiesen werden.

stets wert und gewährten ihm Erholung, so oft er sie vornahm. Im Sommer 1856 las er während seines Erholungsaufenthaltes in Mornex Scotts Romane in französischen Übersetzungen, die er sich in wohlfeilen Ausgaben aus Genf mitgebracht hatte. Seine Zuflucht nahm er zu Scott, wenn er sich krank und arbeitsunfähig fühlte. „So setze ich mich nun jeden Morgen hin, starre das Papier an, und bin endlich froh, wenn ich's zum Walter Scott bringe," schreibt er am 27. Januar 1857 von Zürich aus an Liszt. Ein anderes Mal bekennt er der Prinzessin Marie Wittgenstein, daß er abends, wenn er müde ist und der Aufregung vor dem Schlafengehen wehren will, sich ihn aus seiner Bibliothek holt. Auch aus Scott, wie besonders aus Shakespeare und Carlyle, pflegte er gern im trauten Familien- oder engen Freundeskreise vorzulesen. Die Dichterseele Scotts aber offenbart sich nach Wagners eigenen Worten gerade darin, daß er eine ganze nun bloß noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt historischer Tatsachen hellseherisch durchschaute und erleuchtete und uns von ihr zu singen und zu sagen weiß, wie man aufhorchenden Kindern glaubwürdige Märchen behaglich erzählt (X, 143).

Die Züricher Jahre waren für Wagner höchst fruchtbar an allerlei literarischen Anregungen durch geistvolle und gebildete Männer. Häufig wurden Gespräche über Literatur in Mariafeld, dem Landsitze der Familie Wille, geführt, wo außer Wagner der Dichter der „Lieder eines Lebendigen", Herwegh, ein häufig und gern gesehener Gast war. Eliza Wille erzählt in ihren Erinnerungen an jene Zeit, daß von den drei Männern häufig die neueste englische Literatur betrachtet und besprochen wurde. Byron,

Shelley und Carlyle standen im Mittelpunkt der Teilnahme, Glasenapp meint, daß Wagner sich mit Byron mehr auf Herweghs Empfehlung als aus eigener Neigung beschäftigt habe und beruft sich auf die Stelle des Nachlaßbandes: „Byron will ein Epos schreiben und sucht sich einen Helden dazu — dies ist das aufrichtigste Zugeständnis unseres abstrakten lieblosen Kunstproduzierens.“[1]) Höchst wahrscheinlich war jedoch Wagner mit Byron schon vor seiner Züricher Zeit bekannt, denn man muß in Betracht ziehen, welches Byronfieber damals in Deutschland herrschte. Bittet doch Liszt seinen Freund am 28. Oktober 1849 darum, ihm bei Gelegenheit und ruhigen Mußestunden aus Byrons Mysterium „Der Himmel und die Erde“ ein Oratorium von mäßiger Ausdehnung zu entwerfen. Allerdings überschätzte er die Kenntnis seines Freundes, wie dessen Antwort zeigt: „An den Stoff aus Byron denke ich jedenfalls, nur kenne ich ihn noch gar nicht und bin auch noch nicht dazu gekommen, mich mit ihm bekannt zu machen.“[2]) Schwerlich aber kann man aus dieser Stelle, die doch nur erweist, daß Wagner damals das Mysterium „Der Himmel und die Erde“ noch nicht kannte, folgern, daß ihm Byron damals noch völlig unbekannt war. Mit Sicherheit können wir annehmen, daß er Byrons „Manfred“ aus der Übersetzung Adolf Wagners kannte, die dem Original gegenüber gedruckt

---

[1]) Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 2. Auflage. Leipzig 1902. S. 138.

[2]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1900. I, 51.

war.[1]) Aber auch die übrigen Hauptwerke Byrons sind ihm gewiß bekannt gewesen; gab es doch in Deutschland in den zwanziger und dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts kaum einen gebildeten Menschen, der nicht für den englischen Lord schwärmte. Was die endgültige Beurteilung Byrons durch Wagner angeht, so besitzen wir noch eine Äußerung Wagners, die Schemann in seinen Erinnerungen mitteilt. Als dieser Pfingsten 1879 Goethes Ansicht über diesen englischen Dichter als seine eigene äußerte, daß die Poesie, rein als Kunst an sich betrachtet, in ihm einen ihrer schönsten Triumphe gefeiert zu haben scheine, entgegnete Wagner, das sei ihm sehr merkwürdig, da es ihm immer so vorgekommen, als habe Byron es mit dieser seiner Kunst gar nicht so ernst genommen, als sei er eben vor allem der vornehme englische Lord gewesen, der sich auf seinem Diwan ausgestreckt und gedichtet habe, dabei wohl wissend, daß er für jede Strophe eine Guinee bekommen werde. Diese Charakteristik mag auf den „Don Juan" und verwandte Dichtungen passen, die er dabei wohl hauptsächlich im Auge hatte. Sagt er doch auch von seiner Beschäftigung mit Byron während seiner Schweizer Reise von 1852: „Ich mußte mich leider sehr dazu zwingen, Genuß an ihm zu finden, was endlich im weiteren Verlaufe des „Don Juan" mir immer schwerer fiel." [2]) 1851 dagegen empfiehlt er seinem bis in den Tod getreuen Uhlig den englischen Dichter Shelley, den er wahrscheinlich in der Übersetzung von Seybt gelesen hatte, und sagt von ihm

[1]) Adolf Wagner: Manfred, Trauerspiel von Lord Byron. Leipzig 1819.

[2]) Mein Leben. S. 576.

und Lord Byron, daß sie zusammen „einen vollständigen herrlichen Menschen“ bilden.[1])

Von größerer Bedeutung aber war Wagners Eindringen in die Ideenwelt des großen Schotten Carlyle. Dessen „Vorlesungen über Helden und Heldenverehrung“ im Jahre 1840, die im folgenden Jahre als Buch gedruckt wurden, aber erst 1853 in Neuberg einen deutschen Übersetzer fanden, wurden eins seiner Lieblingsbücher. Ebenso begeisterte ihn Carlyles Darstellung der „Französischen Revolution“, die schon 1844 in Leipzig von Feddersen übersetzt erschien. Aus ihr hörte ihn Schemann an einem Abend die Schilderung des Zuges der Weiber nach Versailles und andere Züge der entsetzlichen Komödie mit großem Pläsier und innigstem Behagen vorlesen, während er plötzlich ernst wurde bei der Charakteristik Mirabeaus und die Worte „aber Mirabeau, der königliche Aar“ zweimal mit erhobener Stimme las, weil er offenbar die Bewunderung Carlyles für ihn teilte. Auch das letzte große Werk des greisen Geschichtsschreibers, „Friedrich der Große“, hat Wagner gelesen; bezieht er sich doch in seiner Einleitung zum dritten und vierten Bande seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ auf dieses Geschichtswerk, aus dem er ein längeres Zitat über die französische Revolution anführt. Dieses ist der von J. Neuberg begonnenen, von Friedrich Althaus zu Ende geführten deutschen Übersetzung der „Geschichte Friedrichs II. von Preußen, genannt Friedrich der Große, von Thomas Carlyle“ (Berlin 1858—1869 VI,

[1]) Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig 1888. S. 150.

370/1) entnommen. Jedenfalls hat Wagner auch die kleinen, von Kretzschmar übersetzten „Ausgewählten Schriften“ Carlyles (6 Bände, Leipzig bei Otto Wigand 1855/6) gelesen. Seine historischen Studien, deren er sich zeitweise eifrig befleißigte, führten ihn auch zu dem englischen Historiker Gibbon; über seine Beschäftigung mit ihm ist uns jedoch nichts Näheres bekannt.

II. Kapitel.

Shakespeare und seine Schöpfung im Urteile Richard Wagners.[1])

Wie keiner unserer großen Dramatiker der letzten beiden Jahrhunderte achtlos an der Riesengestalt Shakespeares vorüberschreiten konnte, so vermochte das auch Wagner nicht. Doch anstatt von der Fülle des Glanzes, der aus des großen Briten Auge strahlt, geblendet zu werden wie ein Otto Ludwig, schaute er diesem mutig und seiner Eigenart voll bewußt ins Antlitz, um aus dessen Zügen den schaffenden Geist des auf einsamer Höhe wandelnden Gewaltigen zu erforschen. Sobald Shakespeare im frühen Knabenalter ihn ergriffen hatte, ließ er ihn bis ans Ende seines Lebens nicht wieder los. Es gibt kaum irgend eine Zeit seines Lebens, aus der wir nicht ein, wenn auch nur kleines, Zeugnis seiner Beschäftigung mit dem größten Dramatiker besitzen. Lernte er aus Liebe zu ihm Englisch, so wußte er dem Beethoven seiner Novelle auf die Frage, wie man zu Werke gehen müsse, um ein wahrhaft musikalisches Drama zustande zu brin-

[1]) In dem Aufsatz „Wagners Verhältnis zu Shakespeare" (Wagner Jahrbuch 1, 209—226) hat Herm. Speck eine Reihe von Aussprüchen Wagners über Shakespeare zusammengestellt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen und ohne jede kritische Prüfung der vorliegenden Zeugnisse.

gen, keine andere Antwort in den Mund zu legen als: „Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb“ (I, 109). Worte der glühendsten Bewunderung und tiefsten Verehrung für ihn schlingen sich durch alle seine Schriften und Briefe, und fast alle Erinnerungen von Persönlichkeiten, die das Glück des Umgangs und Verkehrs mit Wagner genossen, wissen von Ausrufen der Bewunderung und Begeisterung für die Kunst Shakespeares zu berichten, dessen Dramen er nie müde wurde im häuslichen Kreise oder im Verein mit seinen Freunden und Bekannten vorzulesen. Fühlte der junge Goethe durch Shakespeare seine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, so urteilte Wagner, daß Shakespeare „als zweiter Schöpfer den unendlichen Reichtum der wahren menschlichen Natur erschloß“ (III, 22). Im „Kunstwerk der Zukunft“ nennt er ihn „ein unerhörtes Genie“ und den „gewaltigsten Dichter aller Zeiten“, und zwanzig Jahre später findet er keine andern Worte, um das Einzigartige an diesem „Einzigen“ zu bezeichnen. „Dieser ungeheure Dramatiker war wirklich nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen“ (IX, 106). Garricks Verdienst, der „der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatischen Kunst offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter rettete“ (IX, 162), weiß er dankbar zu würdigen wie Herder, der Garrick den „Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem (Shakespeares) Grabe“ in seinem „Shakespeare“-Aufsatz in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst“ genannt hat. Er rühmt ferner die unbedingte Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit, den Realismus Shakespeares, der Rüpel und Könige gleich wahrhaftig spre-

chen (VIII, 78 f.) und „selbst die erhabensten Gestalten der Geschichte und der Sage mit einer solchen Naturwahrhaftigkeit erscheinen“ (IX, 136) ließ, daß sie unmöglich mit irgend etwas in der Kunst bereits Bestehendem verglichen werden können. Bei Gelegenheit eines Vortrages der großen Beethovenschen Sonate 106 wurde er an den Gegensatz zu dieser Idealisierung und reinen Verklärung, die der Künstler hier erreicht hat, erinnert: „bei Shakespeare alles Realität, furchtbares Gleichnis des Lebens, wahre Spektren des Daseins!“ [1])

Diese Zusammenstellung von Shakespeare und Beethoven tritt nicht in diesem Augenblick plötzlich und unvermittelt auf. Sie hat in der Gedankenwelt und Kunstanschauung Wagners einen hervorragenden Platz inne. Ein völliges Rätsel blieb nach seiner Ansicht jenes „wilde Genie“ so lange, bis auf einem andern Kunstgebiete eine ähnlich rätselhafte Persönlichkeit erwuchs, die man allein zu Shakespeare in Beziehung setzen könne. Sie beide erhalten sich gegenseitig und vereint schaffen sie das höchste denkbare Kunstwerk. „Völlig unvergleichlich blieb daher Shakespeare, bis der deutsche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogisch zu erklärendes Wesen in Beethoven hervorbrachte“. Die Gesamtheit der Shakespeareschen Gestaltenwelt „mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden Charaktere“ und die der Beethovenschen Motivenwelt „mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit“ decken sich nach Wagner vollkommen,

[1]) Hans von Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig. Reclam Nr. 2831. S. 25.

„wenn gleich sie in verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen“ (IX, 106 f.). Um an einem Beispiele diese Anschauung zu verdeutlichen, wählt Wagner die Ouvertüre zu „Coriolan“, wobei er freilich in den Irrtum verfällt, daß Beethoven diese Ouvertüre zu dem Shakespeareschen „Coriolan“ geschrieben habe, während er sie tatsächlich zu dem Collinschen komponierte.

Auf die Wesensverwandtschaft Shakespeares und Beethovens, die beide in ihren Werken den Kreis aller Empfindungen und Leidenschaften, aller menschlichen Handlungen und Taten durchschritten, hat schon Wagners Freund Ernst Ortlepp in den Nachträgen zu seiner Übersetzung Shakespeares (1840) hingewiesen. Es ist nicht unmöglich, daß in Wagner dadurch der in der Folge sich für ihn als so fruchtbar erweisende Gedanke angeregt wurde, da er seine „Pilgerfahrt zu Beethoven“ erst im Dezember 1840 schrieb.

Um den „Grenz- oder Übergangspunkt“ der beiden scheinbar verschiedenen Sphären in vollster Deutlichkeit zu bestimmen, wählt er sich Schopenhauer zum Pfadfinder. Unter dem Eindruck der Metaphysik der Musik dieses Philosophen stehend, erklärt er Shakespeare „als den Geisterseher und Geisterbanner, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiß, daß sie wirklich vor uns zu leben scheinen“, während er das Werk des Musikers „dem Gesichte der hellsehend gewordenen Somnambule“ vergleicht, dem „unmittelbaren Abbild des innersten Wahrtraumes“ (IX, 108 f.).

Hatte sich Wagner auch, Schopenhauers Spuren folgend, ein Bild von der Persönlichkeit Shakespeares zu

machen gesucht, so konnte sich sein rastlos nach Erkenntnis strebender und forschender Geist nicht mit diesem Ergebnis begnügen, sobald er seine Gedanken von philosophischen Spekulationen ab- und der lebendigen Wirklichkeit der Kunst wieder zuwandte, wie er es in seiner Schrift „Über die Bestimmung der Oper" (1871) tat. Das ist eben das Bezeichnende, daß Shakespeare stets bei all seinem Nachdenken über die Kunst sich wie ein ungeheures Fragezeichen vor ihm auftürmte; und auf diese Frage, welche Stellung der Persönlichkeit, dem Genius dieses Großen in seiner neuen Gedankenentwicklung zukäme, mußte Wagner immer eine Antwort finden, eher, so scheint es, fand er selbst keine Ruhe.

Nur diese Stellung Shakespeares und Beethovens im Brennpunkt seines künstlerischen Strebens macht verständlich, daß er so schnell nach der metaphysischen Begründung der Tat des Briten zu einer gänzlich neuen Wertung Shakespeares gelangt, der nichts Metaphysisches mehr anhaftet.

Bereits im „Beethoven" (1870) findet sich eine Stelle, die auf die neuen in „Über die Bestimmung der Oper" entwickelten Gedanken hindeutet. Aus der Szene des Streites zwischen Brutus und Cassius im „Julius Cäsar", wo der Poet „geradeswegs als ein albernes Wesen behandelt wird", folgert er, daß Shakespeare selbst über den „eigentlichen Dichter erhaben war". Man wird dieser Auffassung die schöne Charakterisierung des Poeten im „Sommernachtstraum" entgegenstellen dürfen:

„Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde

Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz",

um zu erkennen, daß Wagners Auffassung jener Stelle durchaus gekünstelt erscheint. Außerdem erklärt sich der Poet im „Julius Cäsar" sehr leicht aus der Quelle: Plutarch läßt bei der gleichen Gelegenheit einen törichten Philosophen im Zelt erscheinen. Auf diese willkürliche Auslegung verfiel Wagner jedoch nur, weil es ihm darauf ankam, den Beweis zu führen, daß nicht sowohl der Dichter, sondern vielmehr der Dramatiker Shakespeare zu betrachten sei, wenn man sich dieses Phänomen verständlich machen wolle. Als den „eigentlichen Dichter" aber begreift Wagner den „Erfinder und Gestalter der Mythen" (IX, 144), während ihm der Dramatiker ein Mittelglied ist zwischen dem eigentlichen Dichter und dem Mimen, „aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter dem Leben seinen Spiegel vorhalten will" (IX, 142). Nun wissen wir, obwohl uns wenig von seinem Leben bekannt ist, ganz bestimmt, daß Shakespeare „Schauspieler und Theaterunternehmer war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb" (IX, 141). Daraus schließt Wagner, daß das vielbewunderte und angestaunte Genie des Engländers sich nur aus der Natur des Mimen, und zwar des improvisierenden Mimen, ergründen lasse.

Wir wissen über den Schauspieler Shakespeare nicht sonderlich viel, und das Wenige war im wesentlichen bereits zu Wagners Zeit bekannt. Schon in „Shakespeares Leben" von Augustine Scottowe hat er jedenfalls gelesen, „daß der Geist in seinem ‚Hamlet' für seine gelungenste

Rolle galt und daß er in ‚Wie ihr wollt' den Adam spielte". [1]) In den Anmerkungen fand er sogar zu dieser Stelle das Zeugnis Wrights angeführt: „Shakespeare war ein weit besserer Dichter als Schauspieler". Da er also wußte, daß Shakespeare seine großen Heldenrollen nicht selbst spielte, ist es doppelt erstaunlich, wie er zu einer solchen Auffassung kommen konnte, die wir als sein Endurteil über die Persönlichkeit Shakespeares ansehen müssen. In der Schrift „Über Schauspieler und Sänger" (1872) kommt er auf seine Behauptung zurück und erhärtet sie durch folgendes Beispiel. Nach einer Aufführung des „König Lear" durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Akts noch eine Zeitlang ruhig und schweigend, wie durch einen Zauber gebunden, auf den Plätzen sitzen. „Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare selbst erkennen" (IX, 159 f.).

Dagegen meine ich, man wird einen großen Unterschied machen müssen, ob man den Mimen in diesem Fall in Devrient oder Shakespeare sehen will, oder besser, ob die hervorgebrachte Wirkung im letzten Grunde Devrient oder Shakespeare zuzuschreiben ist. Es ist das Los des Dramatikers, sein Kunstwerk durch den Schauspieler zu sinnlicher Anschauung bringen und gewissermaßen in einem engen Bündnis mit diesem stehen zu müssen, sofern er ein wahres Drama und kein Buchdrama schaffen

---

[1]) Augustine Scottowe, Shakespeares Leben. Übersetzt von Adolf Wagner. Leipzig 1825. S. 40 f.

will. Der eigentliche Schöpfer und Erzeuger der Gestalten ist der dramatische Dichter; der Mime bleibt immer nur, und selbst im allerglücklichsten Falle, der Verkörperer der höchsten künstlerischen Absichten des Dichters, dessen Werk so hoch über dem des Darstellers steht wie ein Originalgemälde über der vortrefflichsten Kopie, die doch stets nur ein Nachschaffen, aber nie eine Schöpfung im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Die Idee sowohl wie die Ausführung bleiben das rechtmäßige Eigentum und Gut des Künstlers. Soll jenes angeführte Beispiel Gültigkeit und Beweiskraft haben, so müßte gezeigt werden können, daß Devrient auch ohne die durch den Dichter vorgezeichnete Handlung und Sprache, durch bloße Improvisation und sein mimisches Talent dieselbe Wirkung erreicht hätte. Wenn aber Shakespeares Werk sich nur aus seiner mimischen Natur ableiten lassen soll, so müßten ja alle großen Schauspieler — und es gab deren gewiß bedeutendere als Shakespeare war! — die Fähigkeit besitzen, große Dramatiker zu werden, was die Erfahrung uns nicht lehrt. Wagner scheint somit im Streben nach einer natürlichen und gemeinverständlichen Deutung des Genies Shakespeares das Wesentliche zu verkennen, nämlich, daß in jedem Geisteshelden eine verborgene Quellader rinnt, die das Gold zu gewaltigen Schöpfungen mit sich führt, die wir aber mit unseren eigenen Augen nicht zu ergründen vermögen; denn nicht nur ein gradueller, sondern ein spezifischer Unterschied besteht nach Kant zwischen dem Genie und dem gewöhnlichen Menschen. Um so befremdender ist diese Anschauung Wagners, als er jedenfalls in den von Kretzschmar übersetzten ausgewählten Schriften von Thomas Carlyle folgende

Wertung des Geistes Shakespeares gelesen hat: „Shakespeare schrieb, glauben wir, sehr rasch, aber nicht eher, als bis er sorgfältig nachgedacht hatte. Lange und peinlich hatte, wie das sehende Auge wohl erkennen kann, dieser Mann nachgedacht und mit bangen Zweifeln gerungen und gekämpft, bis endlich seine große Seele siegreich dastand.“ [1])

Erwägt man ferner, wie vertraut Wagner mit den Werken E. T. A. Hoffmanns war, so wird man noch erstaunter der eigenartigen Auffassung Wagners gegenüberstehen; denn in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“ schreibt dieser: „Es gibt keinen ärgern Irrtum als die Meinung, daß Shakespeare von der Begeisterung des Augenblicks hingerissen, ja von dem Fantasma, das der aufgärende Geist geboren, beherrscht, in regelloser Willkür seine Werke hingeworfen. Das Genie wirkt auch in den höchsten Graden des Enthusiasmus mit Besonnenheit und Freiheit. Es ist von seinem Gegenstande durchdrungen, emporgehoben, begeistert, aber nicht beherrscht.“ [2]) Das ist eine der vielen Stellen, die man anführen könnte, um zu zeigen, wie durch die Romantiker der Geniebegriff der Stürmer und Dränger umgeprägt worden ist. Mit dem Geiste der Romantik hatte sich der junge Wagner unter seines Oheims Einfluß erfüllt. Trotzdem gewinnt er eine theoretische Anschauung von Shakespeares Wesen, die bedenklich an die unserer Geniehelden erinnert, da das Willkürliche, aus dem Augenblick zufällig Hervorquellende, in dem Begriff des Mimen als Im-

[1]) Ausgewählte Schriften von Thomas Carlyle. Leipzig 1855/6. III, 219. Übersetzt von A. Kretzschmar.

[2]) E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke (Hesse). IV, 53.

provisator enthalten ist, wenn auch nicht das Zügellose, Wildverworrene jener Kraftmenschen. Damit ist zugleich die Arbeit, die die Romantik für die Anerkennung Shakespeares als eines bewußt schaffenden Künstlers geleistet hat, völlig negiert.[1])

Ehe wir zu einem neuen Punkte in Wagners Beurteilung Shakespeares übergehen, wollen wir versuchen, ob es uns nicht möglich ist, für jene auffallende Anschauung festen Ankergrund in der Persönlichkeit Wagners selbst zu finden. Einige Briefe mögen unser Wegweiser sein. Am 5. Dezember 1849 schreibt er von Zürich aus an Liszt: „Unser ganzes Dichter- und Komponistenschaffen ist nur ein Wollen, nicht aber Können: erst die Darstellung ist das Können — die Kunst. Glaub' mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller statt dramatischer Dichter und Komponist wäre." Ähnlich lautet eine Stelle in einem Briefe an seine Nichte Franziska Wagner vom 4. Juni 1850: „Niemand weiß mehr wie ich, daß der Darsteller der eigentliche Künsler ist: was gäbe ich darum, wäre ich selbst der Darsteller meiner Helden geworden." Aus der richtigen Erkenntnis der Forderung, die das dramatische Kunstwerk stellt, fühlt er ein inneres Widerstreben, weiter zu schaffen, da ihm der einzige Lohn, sein Werk in sinnlicher Anschauung sich vorgeführt zu sehen, nicht vergönnt ist. Wohl mag er sich in solchen Augenblicken tiefster Verzweiflung an sich und der

[1]) Vgl. Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig 1907. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. 12. Heft.)

Welt der glücklichen Lage Shakespeares erinnert haben, der nur für die Darstellung schuf und so an der Darstellung selbst einen Maßstab für sein eignes Können und Reiferwerden hatte, nie aus Unkenntnis oder Mangel an technischer Erfahrung in Versuchung geführt wurde, etwas zu schaffen, was der Aufführung widersteht oder sich dargestellt als unwirksam erweist. Shakespeare vermochte durch die Darstellung, die er selbst mit ansah, oder bei der er selbst sogar mitwirkte, beständig zu lernen und sich zu entwickeln. Aus dem Wunsche heraus, seine eigenen Werke so aufgeführt zu sehen, wie sie in ihm lebten; aus der Erkenntnis, daß seine Helden von keinem außer dem Schöpfer selbst dargestellt werden können in der höchsten Vollendung, wenigstens der Idee nach; aus dem Bewußtsein, daß ein nicht aufgeführtes Drama einem totgeborenen Kinde gleicht; aus all diesem mag er auf den Gedanken gekommen sein, das Geheimnis von Shakespeares überragender geistiger Persönlichkeit in dem zu erblicken, was er an sich so schmerzlich vermißte, in dem Darsteller, in dem Schauspieler, dem Theaterunternehmer, dem sich seine Bühne jederzeit öffnet. Erscheint ja in Shakespeare der alte Konflikt zwischen Dicht- und Schauspielkunst auf das vollkommenste aufgehoben, worauf Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ auch ausdrücklich hinweist.[1]) Diese aber hatte Wagner mit reger Teilnahme gelesen und im Januar 1849 einen Aufsatz darüber für die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ geschrieben, der allerdings nicht abgedruckt wurde.[2]) Dazu kommt, daß Wag-

[1]) Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 1848. II, 374 ff.

[2]) Vgl. Julius Kapp, Der junge Wagner. Berlin 1910. S. 459 ff.

ner selbst ebenso wie seine Geschwister eine reiche mimische Begabung besaß. Wollte Friedrich Nietzsche doch sogar in Wagner eine schauspielerische Urbegabung annehmen; da er diese nicht betätigen konnte, so sollte er gewissermaßen aus unbefriedigter Sehnsucht heraus das dramatische Genie in sich gezüchtet haben.[1])

Konnten wir Wagner darin nicht beistimmen, daß er in Shakespeare in erster Linie den Schauspieler als den lebendigen Quell seiner Werke sah, so fühlen wir uns um so mehr mit ihm einig, wenn er darüber empört ist, daß man ihm „neuerdings sogar wiederum die konsequente Tendenz des Lehrdichters zugeschrieben" hat (IX, 141). Wahrscheinlich — wir können wohl sagen: sicherlich — zielt er mit diesem Hiebe gegen Gervinus, den er im „Beethoven" namentlich erwähnt (IX, 105). Es verhält sich, meint Wagner, die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore" von Beethoven zu dem in der Ouvertüre erlebten Drama wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Szene des Shakespeare. So nimmt Wagner den Kommentaren zu Shakespeare gegenüber eine ähnliche Stellung ein wie Ludwig Tieck, der gesagt hat: „Wenn ich den Shakespeare lese und werfe von ungefähr zuweilen einen Blick in die Noten (der Kommentare), so ist mir gerade so zumute, als wenn man in einer schönen romantischen Gegend reist und an einem Wirtshause vorüberfährt, in welchem sich betrunkene Bauern zanken und schlagen."[2]) Aus jener zitierten Stelle geht hervor, daß Wagner den „Shakespeare" von

[1]) Vgl. Friedrich Nietzsche, Werke, Leipzig 1895. I. 1. 540.
[2]) Ludwig Tieck, Kritische Schriften. Leipzig 1848. I, 147.

Gervinus, der 1849—1850 erschienen war, selbst kannte. Gegen ihn würde sich der Tadel, den großen Briten zum Lehrdichter erniedrigen zu wollen, mit vollem Recht richten. Tritt schon in den Erläuterungen zu den einzelnen Dramen die Neigung zu moralisieren stark hervor, so wird sie im 4. Bande in den Abschnitten „sittlicher Geist in seinen Werken" und „Grundzüge seiner sittlichen Anschauung" manchmal unerträglich. Am liebsten möchte Gervinus, dessen Verdienste als Historiker durchaus nicht geschmälert werden sollen,[1]) das gesamte Werk Shakespeares in ein engbrüstiges Moralsystem zwingen, zu dem die Dramen nur reichhaltige Beispiele abgeben, wie ein jeder Mensch sich in gewissen Fällen betragen, und wovor er sich hüten müsse wie ein Kind vor dem Feuerzeug. Nicht müde wird er, uns von der „Lehre", der „sittlichen Lehre, die uns Shakespeare gibt", zu erzählen. Mit Behagen betrachtet er die „sittliche Gerechtigkeit, die sich in der Entwicklung der Handlung darstellt",[2]) und das Ungeheuer der „poetischen Gerechtigkeit und der erhabenen sittlichen Lehre, die in der Handhabung dieser Gerechtigkeit liegt."[3]) Wie mag es Wagner, den durch und durch künstlerisch eingestellten Menschen, empört haben, wenn er lesen mußte, daß Gervinus die ganze ungeheure Lebensfülle und Gedankenwelt der Shakespeareschen Dramen auf solche Moralsätzchen zu bringen suchte wie die folgenden: „Er zeigte im ‚Hamlet', wie zö-

[1]) Wagner wendet sich auch in seiner Autobiographie nur gegen den Ästhetiker, aber nicht gegen den Historiker Gervinus.

[2]) Gervinus, Shakespeare. Leipzig 1849/50. IV, 372.

[3]) Dgl. S. 396 f.

gernde Bedachtsamkeit und flüchtige Reizbarkeit irreführt im Handeln, im ‚Coriolan', wie die höchsten Begabungen durch Überspannung in ihr Gegenteil umschlagen, in ‚Angelo', wie sich Unterdrückung der Sinne, in ‚Antonius', wie sich Unterdrückung des Geistes rächt, und, last but not least, in ‚Romeo', wie Übermaß der Liebe sich zerstört!" [1]) All der poetische Duft und Zauber und die tief ergreifende Tragik gerade dieser erhabenen Liebestragödie wird doch durch eine solche Erläuterung hinweggeweht! Um nur noch ein Beispiel dafür zu geben, was Gervinus einen Geist wie Shakespeare „ästhetisch" würdigen nennt, sei darauf hingewiesen, daß er sich sogar verpflichtet fühlt, auf die Gefahr der Shakespeareschen Lehre aufmerksam zu machen und die Bedingungen zu erwägen, unter denen sie unbedingt gelte![2]) Diese kleine Blütenlese wird zur Genüge zeigen, wie recht Wagner hatte, solche Beurteiler des großen Engländers scharf abzufertigen, da sie nur dazu dienen, uns das farbenreiche Bild Shakespeares zu zerstören. Wie er selbst über das Verhältnis zwischen Moral und Dichtung dachte, zeigt uns eine Stelle in „Oper und Drama" (1851): Die Handlung des Dramas „befaßt sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung vor dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle" (IV, 79).

Es ist beachtenswert, daß auch der so milde urteilende Franz Liszt in eine gewisse Gegnerschaft zu Gervinus getreten ist wegen seiner „einseitigen und vorurteilsvol-

[1]) Dgl. S. 412 f.

[2]) Dgl. S. 416 f.

len Ansichten über Musik", die auch in der Beurteilung von Mendelssohns Musik zum „Sommernachtstraum" sich zeigen, die nach Liszt „den Beifall verdient, welcher ihr überall zuteil wird".[1])

Vielleicht hat auch Wagner an der Charakterisierung jener Musik als „einer störenden, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltenden Musikbegleitung", die „solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft störe",[2]) Anstoß genommen und gerade die Ausmalung „des luftigen Gewebes dieser Erscheinungen" durch die idealisierende, aus Alltag und Wirklichkeit hinausführende Tonwelt für günstig gehalten, obschon sein persönliches Verhältnis zu Mendelssohn nichts weniger als freundlich war.

Wagner und Liszt stehen mit ihrer Abkehr von Gervinus aber nicht vereinzelt da unter ihren Zeitgenossen. Es ist bezeichnend und vielsagend, daß auch der Wagner während seines Züricher Asyls befreundete Gottfried Keller die Stellung von Gervinus zu Shakespeare ähnlich beurteilte und sein Verhältnis zu dem britischen Heros mit scharfen Worten geißelte, ebenso wie es Grillparzer[3]) tat. Dieser wisse nur fortwährend von Shakespeares tiefer Philosophie und männlicher Weisheit zu reden, die doch bei jedem andern ausgezeichneten Menschen vorhanden

---

[1]) Franz Liszt, Gesammelte Schriften. Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1881. III, 1, 46.

[2]) G. G. Gervinus, Shakespeare. I, 363f. Leipzig 1849.

Vgl. auch: G. G. Gervinus, Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1868.

[3]) Grillparzer spricht von dem „absurden Kommentar" des Gervinus über Shakespeare. Sämtliche Werke (Hesse) 14, 223.

sei. „Von den spezifisch poetischen Urkräften aber, von der eigensten wunderbaren Erfindung dramatischer Situationen und Verläufe, mit denen Shakespeare, entblößt von jedem Zeitgewande, mit seinen olympischen Brüdern konkurriert, davon hören wir nur wenig sagen"; — und witzig fügt er hinzu — „es versteht sich ja von selbst, wie Gervinus sagt, daß in Shakespeare „poetische Schönheiten" so beiläufig zu finden seien."[1]) Der verdienstvolle und vortreffliche Literarhistoriker Hermann Hettner, nannte sehr scharf aber nicht mit Unrecht das Buch von Gervinus über Shakespeare „einen geistlosen Absud alten Kohles."[2])

Weit davon entfernt, die Mischung von Ernst und Heiterkeit in den Dramen Shakespeares oder die ausgelassene Komik in den Lustspielen als störend und unkünstlerisch zu empfinden, hat Wagner für Shakespeares Humor lebhaftesten Sinn und große Bewunderung. „Diese nichtigsten und uninteressantesten Wesen, wie anders erscheinen sie uns aber plötzlich, wenn ein Shakespeare sie wieder zu uns sprechen läßt; jetzt lauschen wir dem albernsten ihrer Worte, denen der große Dichter einst im Leben sein erhabenes Schweigen entgegengesetzt hatte. Hier ward dieses zur Offenbarung, und die Welt, aus der wir jetzt entrückt sind, zu der wir kein Wort zu reden haben, sie dünkt uns im Lächeln des Dichters erlöst (X, 318 f.). Er freut sich über „dieses wunderbare, witzige Lächeln an Shakespeare" und die drastischen Witzworte, die nur er so originell erfinden konnte, wie das „Kinn-

[1]) Gottfried Kellers Brief an H. Hettner vom 23. Oktober 1850.

[2]) Hermann Hettner, das moderne Drama. Braunschweig 1852. S. 24.

wackeln" oder das „Ohrenschmalz satt des Gehirnes".[1]) Hans von Wolzogen aber erzählt in seinen Erinnerungen, daß Wagner, wenn er mitunter im besonders angeregten Gespräche darauf kam, plötzlich zum Ausdruck der guten Stimmung eine heitere Lustspielszene Shakespeares herauszugreifen, „er sich immer mit der Glückseligkeit des naivsten Enthusiasmus daran zu erquicken pflegte."

Durch Wolzogen ist uns auch ein Urteil über „Hamlet" erhalten, das Wagner einmal beim Vorlesen dieser Tragödie abgab, die er die Krone der Renaissance nannte. „Hier werde von der Bühne aus der unerbittliche Blick tief in jene ganze elende, sittlich verkommene Welt geworfen, welche alle Künste der Renaissance nur eben künstlich mit einem schönen Schimmer überdecken konnten, die aber solch eine Welt war, in der es keinen Helden mehr haben kann, sondern welche nur noch dem brutalen Soldaten Fortinbras als Erbe anheimzufallen hat."[2])

Welche Stellung nimmt nun Shakespeare nach Wagner in der Weltliteratur ein? Die Anschauung, die zuerst nachdrücklichst Herder in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" mit dem Versuch einer historischen Begründung vertreten hatte, wenn er Shakespeare „Sophokles' Bruder" nannte und aus Ort und Zeitverhältnissen die Verschiedenheiten des antiken und des Shakespeareschen Dramas ableitete, diese Anschauung, die die Führer der Romantik, die Brüder Schlegel, philosophisch-

---

[1]) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. 3. Auflage. Berlin 1904. S. 153 f.

[2]) Vgl. K. Heinrich von Stein, Shakespeare als Richter der Renaissance: Zur Kultur der Seele. Gesammelte Aufsätze von K. Heinrich von Stein. Herausgegeben von Friedrich Poske. 1906.

ästhetisch begründeten, hat auch Wagner zu der seinen gemacht. Zwei große Epochen dramatischer Kunst gibt es nach ihm in der gesamten Weltliteratur und damit zwei Arten des Dramas, das griechische und das Shakespearesche, von denen er jeder ihre Berechtigung in dem Gange der Entwicklung zuerkennt. Völlig einig mit Herder und den Romantikern weist er ausdrücklich darauf hin, daß das Drama Shakespeares nicht mit dem Maßstabe der antiken Tragödie gemessen werden könne, sondern daß es seines eigenen Maßstabes zur Beurteilung bedürfe, da es eine völlig neue, mit nichts zu vergleichende Erscheinung sei (IV, 236). Ja, „Shakespeares Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Notwendigkeit des Chors vollkommen überwunden hat“ (III, 268). An Stelle des Chors, der „nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama ist, wenn ihm die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird“ (IV, 162), hat Shakespeare lauter an der Handlung persönlich beteiligte Individuen, die allein unsere Teilnahme zu fesseln vermögen, indem sie „ganz nach derselben individuellen Notwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln wie der Hauptheld, und selbst ihre scheinbare Unterordnung im künstlerischen Rahmen ergibt sich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen sie mit dem Haupthelden stehen, keineswegs aber aus einer etwa prinzipiellen technischen Verachtung der Nebenpersonen“. Daß selbst da, wo die untergeordnetste Person zur Teilnahme an der Haupthandlung gelangt, sie sich ganz „nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen“ äußert, weiß Wagner als einen besonderen Vorzug des Shake-

speareschen Dramas vor der griechischen Tragödie zu rühmen (III, 268 f.).

Räumte er dem Shakespeareschen Drama die ihm gebührende Stellung ein, so verfiel er doch nicht in den Fehler, an dem Otto Ludwig krankte, dieses Drama als das sklavisch nachzuahmende Vorbild für alle kommenden Dramatiker hinzustellen. Er sah in diesem nicht das Kunstwerk aller Zeiten; vielmehr war ihm Shakespeare nur der Thespis der Tragödie der Zukunft. „Wie der Karren des Thespis in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüte sich zu der Bühne des Äschylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeares in dem ungemessenen Zeitraum der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüte zu dem Theater der Zukunft" (III, 109 f.). In der Tat des einzigartigen Shakespeare sieht er nur eine Parallele zu der des einsamen Beethoven in Beziehung auf das ideale Gesamtkunstwerk. Das Shakespearesche Drama, durch organische Entwicklung aus sich heraus zur höchsten Form gelangend, soll die Frucht des musikalischen Dramas zeitigen (IV, 15). In der Mitteilung an seine Freunde wendet sich Wagner scharf gegen „unsere literarischen Müßiggänger", die sich und ihrem ästhetisch-politisch faulenzenden Lesepublikum keine erquicklichere Unterhaltung zu verschaffen wissen, als immer wieder an Shakespeare herumzuschreiben. Während d e r Shakespeare, den diese „mit ihren schwammig-kritischen Saugorganen auszullen, keinen Pfifferling wert" sei, könne uns d e r Shakespeare allein etwas wert sein, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war, d. h. „immer neu schaffender Dichter" (IV, 236). So erklärt hierin Wagner jeder

einseitigen Auffassung des britischen Dramatikers und jeder sklavischen Nachahmungssucht den Krieg, denn er hat richtig erkannt, daß die Form des Shakespeareschen Dramas notwendigerweise eine vorübergehende sein mußte, da sie nur die Eigenart jener Bühne möglich machte. Mit Recht verurteilt er daher auch die blinde Nachahmung der Stürmer und Dränger, die zur Erzeugung des Literaturdramas geführt hat, wie ja kein Geringerer als Goethe durch seinen Götz erneut das Vorbild zum Lesedrama gegeben hat.

Wenn Wagner aber meint, daß sich das Shakespearesche Drama „von jedem Einflusse der antikisierenden Renaissance gänzlich befreit" erhalten hat (IX, 193), so müssen wir diese Anschauung als irrtümlich bezeichnen. Es bestand in Shakespeares Zeit in England neben dem alten volkstümlichen Drama das gelehrte Kunstdrama, das in Seneca sein Vorbild hatte. Zeigen der „König Johann" des Bischofs Bale, der „Cambyses" von Thomas Preston und „Appius und Virginia" das Herauswachsen des englischen Historiendramas aus den Moralitäten, so kann als das einzige uns erhaltene rein altnationale Drama, das n u r reale Figuren und reale Vorgänge enthält, und dessen Handlung zu geschlossener Einheitlichkeit verdichtet ist, „King Leir and his three daughters" gelten. Unmittelbare Kopien Senecas stellen dagegen „Gorbodue", „Tancred and Gismunda" und „The Misfortunes of Arthur" dar, die völlig unabhängig von der nationalen Tradition sind. Sehr mannigfach waren aber die Nachwirkungen Senecas. „In formeller Beziehung erstreckten sie sich auf die Sprache und den technischen, wie künstlerischen Bau der Dramen; in stofflicher Hin-

sicht überlieferten sie Situationen, Motive, Figuren und Figurengruppen“[1]). Shakespeares großes Verdienst ist es nun, daß er nach dem Vorgange von Kyd, Marlowe, Greene, Peele, Lyly u. a. das beste beider Gattungen zu einer lebensvollen Einheit verschmolzen hat: die frische Natürlichkeit, Realität des Volksdramas mit seiner Stofffülle und die klarere Gestaltung des Stoffs, die straffere Wahrung der einheitlichen Handlung, die leidenschaftlichere Diktion und reifere Charakteristik des Kunstdramas. Aber sogar in unmittelbarer oder mittelbarer Nachahmung von Einzelheiten Senecas versuchte sich Shakespeare in „Heinrich VI.“, „Titus Andronicus“, „Richard III.“, ja dem Rache heischenden Geiste König Hamlets, während die „Komödie der Irrungen“ auf die „Menächmen“ und den „Amphitryo“ (III, 1) des Plautus zurückgehen. Es spricht Polonius gewiß nur Shakespeares eigene Meinung aus, wenn er die Leistungen der Schauspieler dadurch am besten zu loben gedenkt, daß er sagt: „Seneca kann für sie nicht zu traurig, noch Plautus zu lustig sein“. („Hamlet“, II, 2.)

Ähnlich wie Jos. Joach. Eschenburg urteilte, wenn er sagte: „Man muß die Arbeiten jedes Schriftstellers, wenn man sie richtig beurteilen will, mit dem Zustande des Zeitalters, in welchem er lebte, und mit seiner eignen, persönlichen, mehr oder minder günstigen Lage vergleichen“,[2]) urteilte auch Wagner im allgemeinen über

---

[1]) Vgl. Rudolf Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. Straßburg 1893.

[2]) Joh. Joach. Eschenburg, Über W. Shakespeare. Zürich 1787. S. 130.

Shakespeare, wenn wir von dem eben erwähnten Irrtum absehen. Shakespeares Stellung an der Grenzscheide zwischen Mittelalter und Neuzeit ist häufig genug als ein besonders glücklicher Umstand bezeichnet worden. Das alte, abgenutzte Kleid legte jene Zeit ab; ein neues mußte sie sich erst schaffen. Die Kräfte regten sich damals heftiger, und ein „Bedürfnis" auch nach einem neuen Drama, nachdem das Mysteriendrama des Mittelalters nicht mehr befriedigte, war vorhanden. Diesem „Bedürfnis" mißt Wagner eine große Bedeutung zu. Da er stets die enge Verwandtschaft zwischen dem dramatischen Dichter und dem Schauspieler betont und es als das Naturgemäßeste ansieht, daß der Dichter aus der Genossenschaft der Schauspieler heraus ersteht, so betrachtet er auch den Umstand als besonders fruchtbar, daß der Dichter Shakespeare aus einer Schauspielertruppe hervorging und „aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus für seine Schauspielgenossen das Drama dichtete" (III, 109). Dabei ward ihm eine mächtige Hilfe zuteil, „die Phantasie seines Publikums, das mit lebhafter Teilnahme der Begeisterung der Genossen des Dichters sich zuwandte." Das Vorfinden eines altüberlieferten Volksschauspiels, auf dem er weiterbauen konnte, gesellte sich als ein nicht hoch genug anzuschlagender Vorteil hinzu, wie Wagner mit Recht betont (IX, 136). Ebenso hat er Shakespeare nicht als ein aus dem flachen Lande völlig einsam aufragendes Bergeshaupt, sondern vielmehr als den höchsten Gipfel einer langen Gebirgskette betrachtet; denn „immer im Verein mit seinen Vorgängern und nur als deren Haupt" müssen wir uns ihn denken (IV, 9).

In der Betrachtung von Shakespeares Werk durch

Wagner kann man im allgemeinen zwei Perioden unterscheiden. Die erste fällt etwa in die Jahre 1849—1851; in ihr bewegt ihn im wesentlichen die Frage nach der Entstehung des Shakespeareschen Dramas als eines Erzeugnisses jener besonderen Zeit. Auf die zweite stoßen wir ungefähr zwanzig Jahre später; in ihr sucht er in erster Linie den Charakter des Shakespeareschen Dramas sich begreiflich zu machen. Wir werden Wagner jedoch auf keinem der beiden Gänge unbedingte Gefolgschaft leisten können.

In Herders Art sucht er nach den großen geistigen Zusammenhängen und will die geistigen Erscheinungen verstehen aus ihrem geschichtlichen Werden. Ein Hinweis mochte ihm Herders Aufsatz über „Shakespeare" bieten, in dem die im Hinblick auf die griechische Tragödie freilich verwickelten Verhältnisse des englischen Dramas als eine Vereinfachung und Verdichtung der gesamten geschichtlichen Begebenheiten dargestellt werden. „Das moderne Drama", so beginnt Wagner seine Untersuchung über das Wesen der dramatischen Dichtkunst, „hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwicklung eigentümlichen, den Roman — und einen fremdartigen, unserer Entwicklung durch Reflexion aufgepfropften, das nach den mißverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefaßte griechische Drama" (IV, 6). Was der Roman darzustellen habe, sei „die ungetrübteste Anschauungsweise der nackten, unentstellten Wirklichkeit, ... die Menschen und ihre Zustände, wie sie sind, nicht wie man sie zuvor sich einbildete" (IV, 44). Die höchste Blüte des dem Roman unmittelbar entsprungenen Dramas sieht er in den Schauspielen Shake-

speares, während die Tragédie Racines im Gegensatze dazu dem Schemen eines mißverstandenen antiken Ideals nacheifert. Hatte bereits das abenteuersüchtige Mittelalter unter den Dichtungsgattungen besonders das Epos begünstigt, so suchte nach Wagner der Mensch der Renaissance, um „dem Zwiespalte seines Innern" zu entfliehen, — denn er war bei der ungeheuren Menge des Neuen, das auf ihn einstürmte, noch nicht zur inneren Klarheit durchgedrungen; er fühlte sich einer freien Selbstbestimmung übergeben und doch auch noch die Fesseln, die das Mittelalter dem Menschen angelegt hatte — erst recht all die bunten Erscheinungen der Außenwelt zu ergreifen und miteinander zu einem farbenreichen, zerstreuenden Gemälde zu mischen, wie Ariosto. Da die innere Beruhigung sich dadurch aber nicht einstellen wollte, sich im Gegenteil der innere Widerstand gegen die äußeren Verhältnisse im Menschen nur noch vergrößerte, so soll man auch in der vorliegenden Dichtungsart das Streben ausgesprochen haben, „der Masse des vielartigen Stoffs von innen heraus Herr zu werden, seiner Gestaltung einen festen Mittelpunkt zu geben, und diesen Mittelpunkt als Achse des Kunstwerks aus der eigenen Anschauung, aus dem festen Wollen eines Etwas, in dem sich das innere Wesen ausspricht, zu entnehmen" (IV, 8). Die verwandten Bestandteile der vielgestaltigen Handlung wurden nun von dem Dichter gesondert und zur bestimmten Zeichnung des Charakters der Handelnden vereinigt, und schließlich fühlte er den innerlichen Drang zur „bestimmten Äußerung durch die unmittelbare Darstellung an die Sinne", um selbst die höchste Befriedigung zu erlangen. Das ist Wagners Ansicht von der Geburt

des modernen Dramas aus dem Roman. Der leitende Gedanke hierbei ist der, daß das dramatische Kunstwerk allein entstehen konnte aus der „Notwendigkeit“ heraus, womit wir auf den Begriff stoßen, der den Mittelpunkt bildet des unter dem Einfluß von Feuerbachs Philosophie stehenden Denkens Wagners.

Allerdings kann man das moderne europäische Drama in ein volkstümliches und ein gelehrtes scheiden. Während das erstere sich aus den geistlichen Mysterien allmählich entwickelt hat, ist das Kunstdrama der Renaissance eine mit Bewußtsein angestrebte vermeintliche Nachahmung des griechischen Dramas, in Wirklichkeit eine solche der pseudogriechischen Dramen Senecas. Das griechische Drama sowie das mittelalterliche Volksdrama aber sind aus dem Gottesdienst hervorgegangen, nur mit dem Unterschied, daß das griechische sich aus dem lyrischen Teil des Gottesdienstes, den Chören des Bacchusfestes, entwickelt hat, das mittelalterliche dem epischen Bestandteil des kirchlichen Kultus, der Predigt und der Liturgie entsprungen ist. Gerade in England können wir den Weg verfolgen, den das volkstümliche Drama ging, von den Mysterien an über die allerdings weniger reich ausgebildeten Mirakelspiele zu den Moralitäten und Interludes, und wie sich aus jenen das ernste, aus diesen das heitere Spiel entwickeln konnte, obschon bedeutsame Verwicklungen in diesem Werdeprozeß durch ausländische Einflüsse (Seneca, Plantus, Terenz) eintraten. Insofern das Shakespearesche Drama auf dem alten, volkstümlichen aufgebaut ist, wird sein U r s p r u n g also letzten Endes in dem epischen Bestandteil des christlichen Gottesdienstes zu

suchen sein, während die aus dem Kunstdrama aufgenommenen Elemente auf Seneca zurückgehen oder dessen englische Nachahmer.[1]) Wir werden daher nicht mit Wagner den Roman als den Ursprung des Shakespeareschen Dramas ansehen können. Wohl aber diente Shakespeare der Roman häufig als Stoffquelle, mochte er ihm in der Form der Chroniken von Holinshed und Hall, oder der Novellen des Boccaccio und Giraldo Cinthio oder der Lebensbeschreibung des Plutarch vorliegen. Auch wird man zugeben, daß die epischen Vorlagen auf die Form des Shakespeareschen Dramas gewirkt haben, wenn auch gerade Rudolf Fischer in seinem bereits erwähnten Buche die epischen Bestandteile der Dramen Shakespeares auf Senecas Einfluß zurückzuführen geneigt ist, in dessen Stücken das eigentlich dramatische Element sehr schwach entwickelt und üppig von den epischen, lyrischen und didaktischen Elementen überwuchert ist.[2])

Wenn wir auch Wagners Anschauung von der Entstehung des Shakespeareschen Dramas vom wissenschaftlichen Standpunkte aus nicht gelten lassen können, so werden wir sie doch als eine äußerst geistvolle und großzügige Hypothese anerkennen müssen.

Übereinstimmen werden wir mit Wagner, daß Shakespeare die trockene, historische Chronik in die lebensvolle Sprache des Dramas übersetzte, daß Shakespeare dieses Daguerreotyp zum farbigen Ölgemälde belebte (IV, 23).

---

[1]) Vgl. Max J. Wolff, Shakespeare, München 1907. I. Band. 5. Kapitel.

[2]) a. a. O. S. 6—11.

Von der chronistischen Treue Shakespeares machte Wagner sich dagegen gewiß eine solche falsche Vorstellung, wenn er urteilte, daß „das Gerüst der Geschichte von ihm völlig unangetastet“ blieb (IV, 23). Wo es die dramatische Behandlung forderte, scheute Shakespeare sich nicht, von der Vorlage abzuweichen.

Um der Lösung des Problems vom Wesen des Shakespeareschen Dramas näher zu kommen, gelangt Wagner schließlich dazu, es „als eine fixierte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischen Werte“ zu bezeichnen, da bei dieser Auffassung sich uns sofort jede der so wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebaren und Reden von Personen erklärt, „welche nur von dem einen Sinne belebt sind, jetzt, in diesem Augenblicke, ganz diejenigen zu sein, als welche sie uns erscheinen sollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche außerhalb dieser wie angezauberten Natur liegt (IX, 143). Dem Improvisieren als dem Anfange aller Kunst mißt Wagner einen Kunstwert von höchster Bedeutung bei, sobald „der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigentümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt“ (IX, 142). Die Eigentümlichkeit des Mimen ist aber die Fähigkeit, sich in jedem Augenblick in eine bestimmte Rolle einzuleben und einen bestimmten Charakter unter den verschiedenen Verhältnissen wahrheitsgetreu darzustellen. Besitzt der Dichter diese Wandlungsfähigkeit, so wird er in der Tat lebensvollere Gestalten zu schaffen vermögen als der bloß reflektierende Dichter. Wagner zieht als Beispiel Beet-

hoven heran, der selbst durch seine genialsten aufgezeichneten Werke nicht einen solchen gewaltigen Eindruck auf seine Freunde hervorzubringen imstande war wie durch seine Improvisationen, sein freies Phantasieren auf dem Klavier. Will Wagner mit jener Definition nur die Fähigkeit Shakespeares bezeichnen, in den Seelen seiner Menschen zu leben und mit ihnen die Empfindungen eines jeden Augenblicks zu teilen, so wird man nichts dagegen einzuwenden haben; ist er doch treffend von einem englischen Kritiker „myriad-minded" genannt worden. Aber der Begriff der Improvisation schließt auch eine gewisse Willkür, eine aus der Augenblicksstimmung entsprießende Regellosigkeit und Sprunghaftigkeit des Wollens, das Element des Zufalls in sich. Von dieser Seite betrachtet, erscheint jene Definition doch bedenklich, indem sie Shakespeares Werk gewissermaßen als das Erzeugnis eines dichterischen Spiels ansieht, als was die Improvisation nur gelten kann. Damit wäre der Irrtum der Stürmer und Dränger wieder heraufbeschworen, den die Romantiker durch ihre Würdigung des Shakespeareschen Dramas als eines einheitlichen Kunstwerks und lebendigen Organismus glücklich zunichte gemacht haben.

Eine äußerst sonderbare und meiner Überzeugung nach mißverstandene Auffassung jener Stelle von dem Shakespeareschen Drama als einer „fixierten mimischen Improvisation" finde ich bei dem feinsinnigen Heinrich v. Stein. Er sagt in seinem Aufsatz „Shakespeare als Richter der Renaissance": „Diese Annahme vermittelt aufs beste die lebendige Vorstellung des dramatischen Bildes während der Lektüre, und erklärt zugleich die im Verhältnisse zu dieser Tätigkeit einer regen und wohl belehrten Phantasie

lebhaft empfundene Wirkungslosigkeit der Aufführungen Shakespeares auf unserer Bühne. Denn hierzu dürfte der Hinweis auf die veränderten szenischen Verhältnisse nicht ausreichen; vielmehr allein der Mangel der von Shakespeare unmittelbar inspirierten Schauspieler verurteilte und verurteilt noch seine Dichtungen auf der Bühne zur Leblosigkeit, solange nicht wenigstens einer ihrer Gestalten, ein einzelner Darsteller, eine jener unmittelbaren Inspiration entsprechende Lebendigkeit zu geben vermag. Daß freilich diese Annahme das persönliche Wunder Shakespeares nur um so erstaunlicher erscheinen lasse, daran finden wir uns in jenen Zeilen stets gemahnt und auch hier sogleich erinnert.“ Stein glaubt, daß Wagner sich das Entstehen der Shakespeareschen Dramen gedacht habe als Improvisationen Shakespeares und seiner Schauspielergesellschaft, wobei Shakespeare jedoch gewissermaßen die Rolle eines Hypnotiseurs gespielt und seinen Mitspielern Rede, Mimik und Gesten suggeriert habe. Dies erscheint mir aber nicht mehr „als ein Wunder“, sondern vielmehr als eine Hexerei. Diese Anschauung, zu der Stein sicher durch das Streben geführt wurde, Shakespeares Persönlichkeit ins Gigantische, nicht mehr mit menschlichen Maßen zu Messende wachsen zu lassen, erscheint mir als völlig unhaltbar. Hinweisen möchte ich im Gegenteil gerade darauf, daß Wagner bereits als Kapellmeister in Riga mit Holtei, dem Vertreter und Fürsprecher des Improvisierens, in heftige Streitigkeiten geraten ist, da er durchaus die Forderung nach stilvollen Aufführungen stellte und aller Willkür der einzelnen Schauspieler und Sänger entgegen war.

Vielleicht wollte Wagner jedoch in jener Definition

nur die Unmittelbarkeit und frische Natürlichkeit, die lebensvolle Plastik der Shakespeareschen Dramen mit der Bezeichnung Improvisation treffen und charakterisieren.

Was die Äußerungen Wagners über die Shakespearesche Bühne angeht, so zeigen sie uns, daß er im allgemeinen die richtige Auffassung von ihr hatte. Sowohl bei Eschenburg wie bei Scottowe fand er Angaben darüber, und Tieck läßt ja sogar in seinem „jungen Tischlermeister" die Shakespearesche Bühne zur Aufführung des „Dreikönigsabends" vor unsern Augen erstehen. Wagner wußte, daß sie nur ein „rohes, mit Teppichen behangenes Brettergerüst" war (III, 109), daß durch die Inschrift einer leicht zu wechselnden Tafel dem Zuschauer der Ort angezeigt wurde, an dem die Szene gedacht werden sollte (IV, 11), und daß sie „alles täuschenden Blendwerks der Dekorationen entbehrte" (IX, 192). Als einen besonders glücklichen Umstand, der ihm die mimisch-dramatische Natürlichkeit Shakespeares begreiflich mache, hebt er hervor, daß die Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten (IX, 191), was aus den uns erhaltenen Abbildungen des Innern des Schwantheaters und des Theaters zum Roten Ochsen noch ersichtlich ist.

Konnten wir auch nicht alle Äußerungen Wagners über Shakespeare als stichhaltig und einwandfrei anerkennen, so wird uns ihr Wert und ihre Bedeutung erst recht verständlich, wenn wir sie mit den Shakespeare-Studien Otto Ludwigs vergleichen. In diesen sehen wir einen um den dramatischen Lorbeer ringenden Dichter sich gelehrter, wissenschaftlicher Forschung hingeben, um vom Studierzimmer aus der Technik des Meisters des Dramas

auf die Spur zu kommen. Nichts von dieser beständigen Grübelei und dieser angestrengten Gedankenarbeit, mag sie auch bei Otto Ludwig so manches wertvolle Ergebnis gehabt haben, verspüren wir aus den Beurteilungen Wagners. Niemals verliert er sich in die Enge eines besonderen Teilproblems von dem großen Problem. Immer stehen Shakespeare und sein Werk als die einzige und einzigartige gewaltige Einheit vor seinem Auge, die er in Herderscher Weise einzureihen sucht in die unendliche Kette der Menschheitsentwicklung, des künstlerischen Strebens und Tuns, der Geschichte. Dieser Unterschied in der Betrachtung aber war verbunden mit dem so verschiedenen Wesen ihrer Persönlichkeit. Daher wurde auch durch die Beschäftigung mit Shakespeare Otto Ludwig ein Unfreier, während Wagner sich seine Freiheit wahrte und der Mission, die ihm zu erfüllen gesetzt war, nicht untreu wurde, sondern in der Tat des großen Briten eine Stütze fand.

Franz Mejo Nachf. Dr. F. Poppe, Leipzig-R.